

كتاب

١٠٠

على شمس

الدراما الأفريقية



Bibliotheca Alexandrina



0050047



١٠٠

مكتبة

رئيس التحرير أنيس منصور

على ساحة

الدراما الأفريقية



دار المعارف

الناشر : دار المعارف - ١١١٩ كورنيش النيل - القاهرة ج . م . ع .

## قبل القراءة

١ - ما المقصود بالدراما الأفريقية ؟ أو ما المقصود بكلمة « الدراما » وكلمة « الأفريقية » ؟

نحن هنا أمام مصطلحين : مصطلح فني هو « الدراما » ومصطلح جغرافي هو « أفريقيا » :

أما المصطلح الأول فهو يستخدم بمعنىين : معنى عام يشمل جميع أشكال الدراما ، ومعنى خاص يشمل شكلاً واحداً هو الدراما المسرحية ، وهو ما يعني هنا .

وأما المصطلح الآخر فهو يستخدم بمعنىين أيضاً : معنى عام يشمل القارة الأفريقية بأسرها ، ومعنى خاص يشمل جزءاً معيناً من القارة هو ما درج المستشرقون على تسميته باسم « أفريقيا جنوب الصحراء الكبرى » أو ما يمكن أن نسميه « أفريقيا خارج مجال اللغة العربية » .

وهذا المعنى الخاص هو ما يعني هنا أيضاً ، ولكن علينا أن نشير إلى مغالطة واضحة يروجها كثير من المستشرقين : فهؤلاء ينكرون الحقيقة الجغرافية البسيطة التي تقول : إن أفريقيا مساحة واحدة من الأرض ذات شكل معين يمتد من سواحل البحر المتوسط في الشمال إلى سواحل المحيطين : الهندي والأطلسي في الجنوب ، وهؤلاء أيضاً يزعمون أن

أفريقيا الحقيقية تبدأ جنوب الصحراء الكبرى ، وأنها موطن السود. أو الزنوج . أما المساحة التي شمال الصحراء الكبرى إلى شواطئ البحر المتوسط فهذه في عرفهم منطقة لا تنتمي من الناحية الثقافية إلى أفريقيا بمقدار ما تنتمي إلى منطقة البحر المتوسط !

مرة أخرى نحن هنا أمام معنى خاص لكلمة « دراما » ومعنى خاص آخر لكلمة « أفريقيا » ، ومن المعنيين ، أو حول المعنيين - سينصرف حديثنا في هذه العجالة عن الدراما الأفريقية . أى الدراما المسرحية في أفريقيا جنوب الصحراء الكبرى ، وخارج مجال اللغة العربية أو حزامها .

٢ - هل الدراما فن أوربي صرف ؟ أو هل اخترعها الإغريق وسجلوها باسمهم دون شريك ؟

لا شك أن الإغريق - وهم أوربيون - قد نجحوا بفعل عوامل معينة في تطوير الدراما المسرحية وتسجيل نماذج منها وتركها مدونة كاملة للإنسانية ، ولكن الذى لا شك فيه أيضاً أن الدراما - المسرحية وغير المسرحية - ظاهرة اجتماعية وإنسانية عامة لا يمكن أن ينفرد بها قوم دون قوم ، وحضارة دون حضارة ، ولا فرق في ممارسة الظواهر الاجتماعية والإنسانية بين الزنجر والآري ، أو بين المصرى واليونانى ، أو بين الأمريكى والهندي الأحمر ، وما الفرق في الممارسة إلا فرق في الكم والدرجة . وهامهم المصريون القدماء قد عرفوا الدراما قبل أن يعرفها الإغريق ، وليس من الضروري أن يكون الإغريق قد نقلوها عن

المصريين ، ولكن الضروري أن تكون الدراما في أى مكان بنت البيئة وبنت المجتمع . ولهذا السبب نفسه توقفت الدراما عن التطور عند المصريين القدماء ، وتطورت عند جيرانهم عبر البحر المتوسط : أى أنها تجمدت في أفريقيا ، وازدهرت في أوربا . وللتجمد والازدهار أسبابها عند دارسى الدراما وفنونها ، ولا حاجة بنا إلى تفصيل أكثر مما سيرد بعد ذلك في الصفحات القادمة .

٣ - يكاد دارسو الدراما في هذه الرقعة الواسعة في أفريقيا جنوب الصحراء يجمعون على أن ثمة تيارين رئيسيين في هذه الدراما : التيار الشعبي، والتيار الأدبي : فالدراما الشعبية أو الفولكلورية تميل إلى استخدام اللغات الأفريقية المحلية أو المهجنة ، ومعالجة مواقف الحياة اليومية، أو المعتقدات والقيم الاجتماعية البائدة في أشكال فنية بدائية تقريباً ، على حين أن الدراما الأدبية تميل إلى استخدام اللغات الأوربية ( الإنجليزية والفرنسية والبرتغالية ) ، ومعالجة موضوعات مستمدة من الحياة اليومية أو من الميثولوجيا في أشكال فنية متقدمة ، وبطريقة تكشف عن رؤية خاصة للكاتب .

ومن الطبيعي - والحال هذه - أن نجد التيار الشعبي بعيداً عن متناول القارئ ، على حين نجد التيار الأدبي في متناول اليد تقريباً . غير أن هذه خاصية عامة نجدها في الدراما العالمية بغير استثناء : فمن المعروف أن معظم المسرحيات الناجحة جماهيرياً لا ينشر ، وأن معظم المسرحيات



المنشورة ليس من السهل أن ينجح جماهيرياً ، وهذا نفسه ما ينطبق على الدراما المسرحية في هذه الرقعة الواسعة من قارتنا : ففي سيراليون على سبيل المثال كاتب مسرحي مشهور يدعى ريموند تشارلي له تسع مسرحيات كتبها وأخرجها واشترك في تمثيلها في الفترة من ١٩٦٨ إلى ١٩٧٥ ، وبعضها باللغة الإنجليزية ، وبعضها الآخر باللغة الكريولية المحلية ، وإحداها نالت جائزة أحسن مسرحية في مهرجان الفنون الذي أقيم في بلاده عام ١٩٧٥ . ومع ذلك لم ينشر منها مسرحية واحدة ، على حين نشر زميلان له هما ريموند صريف إيسمون ويوليسا أمادو مادي بعض مسرحياتهما بالإنجليزية ، وهى مسرحيات تدرج تحت ما أسميناه بالتيار الأدبي ، أى ذلك التيار الذى لا يحرص على إرضاء الجمهور باللغة أو الموضوع .

ومن الطبيعى - والحال هذه أيضا - أن يشمل حديثنا هنا كلاً التيارين ، أو ما يعرف أحياناً باسم : الدراما التقليدية والدراما الحديثة .  
٤ - أزدوا أن تكون الصفحات القادمة كافية لتكوين فكرة عامة عما يحدث في مجال الدراما . . في تلك الرقعة الواسعة من قارتنا جنوب الصحراء الكبرى .

على شلش



## الدراما الأفريقية

« لا شك أن الدراما الأوربية في العصر اليوناني القديم والعصور الوسطى كانت تشترك في كثير من النواحي مع الدراما الأفريقية » .

مزيى كونيى

« لا يمكن دراسة المسرح الزنجى الأفريقى بمعزل عن الغناء والرقص » .  
بكوى تراوربه

لعل أول مؤلف درامى له نص كامل مكتوب من أبناء أفريقيا هو في رأينا الكاتب المسرحى الرومانى المعروف باسم تيرنس Terence واسمه في اللاتينية كاملا هو بيبليوس تيرنتيوس الأفريقى Publius Terentius Afer وقد ولد في القارة كما تشير إلى ذلك كنيته اللاتينية Afer حوالى عام ١٨٥ ق . م <sup>(١)</sup> .

ولكننا لا ندرى أين ولد على وجه الدقة ؟ غير أنه جلب إلى روما رقيقاً وبيع في سوق الرقيق إلى سيد ما لبث أن اعتقه بعد أن علمه ، وتخلع عليه اسم أسرته « تيرنت » الذى انتسب إليه فأصبح « ترنتيوس »

---

(١) ذكر ألدريس نيكول وسواه أنه ولد عام ١٩٥ ق . م ولكن الباحث الفرنسى هـ بتيانجان المتخصص في الآداب اللاتينية يؤكد أنه توفي دون الثلاثين .

أى من أسرة أو آل تيرنت ، أما اسم بيبليوس الذى يتقدم اسمه فعناه فى اللاتينية «الرومانى» .

كتب تيرنس أولى مسرحياته وهو فى سن العشرين ، أى عام ١٦٦ ق . م فاسترعى إليه الأنظار ، وكان ميدان التأليف المسرحى قد خلا بوفاة بلوتوس Plautus أعظم مسرحى رومانى فى عصره ، عام ١٨٤ ق . م ، أى قبل أن يولد هو بعام واحد .

غير أن وفاة تيرنس المبكرة لم تتح لنا إنتاجاً وافراً ، فلم يبق من هذا الإنتاج سوى ست مسرحيات كوميدية تأثر فيها بأعمدة الكوميديا الإغريقية فى عهدها الأخير ، ولا سيما ميناندر .

ويعد تيرنس من المسرحيين المعروفين بصفاء الأسلوب وحبك الموضوعات المسرحية والميل إلى الفكاهة الراقية والولع بالحكم والمأثورات <sup>(١)</sup> . وقد دارت هذه المسرحيات الست حول موضوعات أخلاقية وإنسانية كان على رأسها موضوع الرق والرقيق : ففى أول مسرحياته « فتاة إيجيه » Andria تناول مشكلة الرق وأدارها حول شاب يونانى ثرى يرغب فى الزواج من جارية شابة ، ولكن أباه يعارض فى زواجه ، ويتظاهر بأن يخطب له ابنة أحد أصدقائه بدلا من

---

(١) من هذه المأثورات التى تجرى مجرى الأمثال فى التراث الأوربى : لا يأس مع الحياة ، الحظ يحابى الشجاع ، أنا إنسان وليس ثمة شيء إنسانى بغريب عني ، ما أظلم الآباء جميعاً لأبنائهم ! لا جديد تحت الشمس ! إلخ .

هذه الأمة التى لا تتناسب هى ومكانة الأسرة ، فإذا الأمة الشابة فى النهاية هى عينها ابنة ذلك الصديق ! وعندئذ يسقط فى يد الأب ، ولا يملك إلا الموافقة على زواجها من ابنه .

أما فى رابع مسرحياته « الخصى » Eunuchus التى حاكها لافونتين بعد ذلك ، فنلاقى شابة يونانية تدعى بامفيليا اختطفها القراصنة وباعوها فى سوق الرقيق ، فيغرم بها شاب وسيم تظاهر بأنه خصى حتى يصل إليها ويغتصبها ، ولكنه حين يكتشف أنها مفقودة وأن لها أسرة معروفة يسرع إلى الزواج بها !

حقاً ، ليس فى تناوله لمشكلة الرق - وقد عاناها بنفسه - أى عمق أكثر من التعاطف الشكلى ، وهو يضمن على الرقيق المكروسة الحيلة مع خفة الظل ، ثم يبرز فى الجانب المقابل شخصية الشاب الثرى المهذب الذى يجرى وراء المتعة واللذة ، ويضيق بالقيود التى يفرضها الشيوخ على حريته . غير أن تيرنس كان يساير عصره على أية حال <sup>(١)</sup>.

ولكن هل يمكن أن نعتبر تيرنس من أبناء المنطقة التالية للصحراء

---

(١) راجع :

Histoire Sommaire de la Littérature Latine, Par H.

Pétit mangin, J. De Gigord, Paris, 1955, pp. 44—47.

راجع أيضاً : المسرحية العالمية ، تأليف ألدريس نيكول . الجزء الأول ، ترجمة عثمان نويه ، مكتبة الأنجلو (بدون تاريخ) القاهرة ، ص ص ١٧٦ - ١٨٦ .

جنوباً ؟ لقد كان الرومان لا ينظرون إلى أفريقيا أبعد من الشمال العربى ، ومن جهة أخرى فإن الصور التى تنشر لتمثاله الذى بمتحف الكايتسول لا يبدو عليها من الملامح الزنجية سوى الشعر القصير المجعد والجهة الضيقة ، أما الأنف فطويل مدبب قليلاً كأنوف الساميين ، والشفتان نحيلتان كشفاه الساميين أيضاً . أضف إلى ذلك أن معظم الثقافات فى تاريخ المسرح والآداب اللاتينية لا يقطعون بزنجيته . فبتيتا نجان يقول : إنه « ولد فى أفريقيا » <sup>(١)</sup> ، وألارد ايس نيكول يقول : إنه « كان من سكان قرطاجة » وغالب الظن أنه كان زنجى الأصل ، أحضر إلى روما فى شبابه كرقيق <sup>(٢)</sup> .

ومن واقع المعلومات والترجيحات السابقة ، ومن استقراءنا لصور تيرنس المنشورة نميل إلى الاعتقاد بأنه كان زنجياً مولداً على الأقل . ولا نريد أن نرتب على ذلك تأثيره بالمسرح الأفريقى وحده قبل اصطياده ونقله إلى روما ، ولا أن نرتب على ذلك أيضاً أن مسرحه يحمل تأثيرات من أفريقيا وحدها ؛ فمن الثابت أنه تأثر بأستاذة اليونانى ميناندر إلى حد المحاكاة والاقتباس . ومن الماحكة الفارغة أن نسقط عنه مؤثراته الأوربية الجالصة مقابل مؤثراته الأفريقية التى تلقاها فى طفولته قبل ترحيله ؛ فلا شك أنه عرف فى طفولته أو صباه كثيراً من مظاهر الدراما

(١) Ibid., p. 44.

(٢) المصدر السابق ص ١٧٦ .

المحلية ، وشاهد عروضاً درامية أياً كانت قيمتها ، وإلا فما استجواب  
 بسرعة للتأليف الدرامي في سن العشرين . وإذا كان قد حاكى ميناندر  
 « فالمحاكاة وحدها لا تكفي التأليف في فن قادر على إثارة الجدل والثناء ما لم  
 يسندهما الاستعداد والثقافة كما نقول بلغتنا اليوم ، وما الثقافة هنا إلا  
 الخبرة بالحياة والفن سواء بسواء .

ولعلنا نخلص من هذا بأن تيرنس لم يكن منبث الجذور من الناحية  
 الفنية ، وأنه نشأ في حوض فنون درامية محلية أهله فيما بعد للاستجابة إلى  
 فنون درامية أخرى أكثر تقدماً . ومعنى ذلك أن أفريقيا - شمال الصحراء  
 أو جنوبها - لم تكن تخلو من ظاهرة الدراما في ذلك الزمن المبكر منذ نحو  
 ١٩٠٠ عام ، بل هي لم تكن تخلو من هذه الظاهرة قبل ذلك التاريخ ،  
 فقد مارس المصريون الدراما في الشمال منذ الأسرات الفرعونية الأولى .

## المسرح ليس خاصة أوربية

يقول أالردايس نيكول :

« يمكن القول بأن المسرح قد بدأ حوالى سنة ٤٩٠ ق . م حين مثلت أقدم مسرحية بقيت لنا ، وهى « الضارعات » لأسخيلوس أمام نظارة من المواطنين الأثينيين .

ولعل التسلية المسرحية كانت قبل ذلك بمئات السنين ، وغالب الظن أن أسخيلوس وقدامى كتاب المسرح اليونانيين كانوا مدينين بدين كبير فى موضوع مسرحياتهم وشكلها للممثلين من رجال الدين الذين كانوا يمثلون المسرحيات المقدسة فى مصر القديمة <sup>(١)</sup> .

ولئن كان نيكول يشكو بعد ذلك غدم وجود نص مسرحى للتمثيلية الدينية التى كانت تمثل فى أيدوس فى الألف الثانية أو الثالثة قبل الميلاد تخليداً لذكرى موت أوزيريس ، بل لئن كان بعد ذلك أيضاً يشك فى وجود عرض مسرحى حقيقى وفى قيمة « نصوص الأهرام وما يدعى بـدراما منف » ، تاركاً الأمر فى النهاية إلى المتخصصين وكشوف المستقبل <sup>(٢)</sup> - فإن ثمة باحثين أقل منه تشككاً وأكثر اعتداداً بالنصوص

---

(١) المصدر السابق ص ٧

(٢) المصدر نفسه ص ٨

المسرحية القديمة التي تخلفت عن تلك الفترة ، ومن هؤلاء تشلدون تشينى<sup>(١)</sup> . بل إن ثمة باحثين يؤمنون بوجود هذا المسرح المصرى القديم على نحو متكامل بغض النظر عن أثره فى المسرح الإغريقى ، ومن هؤلاء إيتين دريوتون عالم الآثار الفرنسى المعروف<sup>(٢)</sup> .

والحق أن البحث عن أثر المسرح المصرى القديم فى المسرح الإغريقى ليس مما يعنينا هنا ، ولكن الذى يعنينا هو أن ثمة شبيهاً وثيقاً بين نشأة المسرح فى اليونان القديمة ومصر القديمة على السواء ، وأن ثمة شبيهاً وثيقاً أيضاً بين نشأته فى كلا البلدين ونشأته فى قارتنا جنوب الصحراء : فقد نشأ المسرح القديم بصفة عامة فى حضن الدين والشعائر الدينية . وبدأت الدراما بالرقص والحركات الصامتة ، ثم تكاملت حين اتحد الرقص والغناء والموسيقى ، وتلك هى حال الدراما فى أوروبا وأفريقيا بوجه عام . غير أن المهم هو أن المسرح الإغريقى قد نما وتطور حين وسع دائرة اهتمامه ، ولم يعد مجرد طقس دينى مباشر ، على حين أن المسرح المصرى القديم قد تجدد فى دائرة الطقس الدينى المباشر . أما المسرح جنوب الصحراء فقد ظل بين بين إن صح التعبير : لم ينفصل تماماً عن الدين ،

---

(١) راجع كتابه : تاريخ المسرح ، الجزء الأول ، ترجمة على فهمى ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر ، القاهرة (بدون تاريخ) ص ص ٣٤ - ٣٧ .

(٢) راجع كتابه : المسرح المصرى القديم ، ترجمة ثروت عكاشة ، دار الكاتب العربى ، القاهرة . ١٩٦٧ .



ولم يتجمد تماماً في دائرته ، ولعله بذلك كان أكثر حيوية واتصالاً بالحياة من زميله في أقصى الشمال .

يقول الباحث النيجيرى جويل أديدجى : « إن الدين هو أساس التطورات الدرامية في لغة اليوروبا ؛ كما هي الحال في معظم ثقافات العالم . . . وقد أثرت عبادة أوباتالا (معبود اليوروبا) في نمو الدراما الدينية وظهور المسرح<sup>(١)</sup> ، ويضيف إلى ذلك قوله : « إن الغريزة الإنسانية في التشخيص والتعبير الشعائرى . . تؤدي بهما إلى الدراما المتطورة »<sup>(٢)</sup> .

ويناقش الباحث النيجيرى أيضاً أويكان أوميلا آراء أرسطو في كتابه « فن الشعر » ويخلص إلى أن المحاكاة والتشخيص جزء من الطبيعة الإنسانية . وإذا كان الدين جزءاً أيضاً من هذه الطبيعة فمن المؤكد أن غريزة التقليد تنمو في الإنسان وتتطور قبل أى ميل أو نزوع دينى ، والطفل قبل أن يتربع إلى الدين يلعب ويقلد ويتحرك ويمثل<sup>(٣)</sup> .

معنى هذا كله أن الدعوى القائلة بأن المسرح خاصية أوربية دعوى باطلة من أساسها .

Lotus, 1—2, 1976, p. 114.

(١) ، (٢)

Ibid., p. 115.

(٣)

## المسرح التقليدى

لقد كان الرقص من أقدم الفنون التى عرفها الأفريقى جنوب الصحراء ، ومن خلاله كان يفرج عن انفعالاته ، وبه تقدم لمعانقة الفنين العريقين الآخرين ، الموسيقى والشعر . ولا شك أن الرقص الفطرى لا يمكن اعتباره درامياً بالمعنى العلمى ، ولكن الرقص الذى يحاكي الظواهر والانفعالات ، ويعبر عنها بتجريدتها أو بتجسيدها - هو الرقص الدرامى بالمعنى الصحيح ، وكلا النوعين كانا - ومازالا - على طول الرقعة الواسعة جنوب الصحراء الكبرى .

وليس من الغريب أن تكتسب كلمة Foot الإنجليزية مثلاً أو كلمة Piéd الفرنسية صفتها فى الشعر من صفتها فى الرقص ؛ فهما فى الشعر يعنيان ما يقابل كلمة « التفعيلة » عندنا : أى الوحدة الإيقاعية الشعرية التامة ؛ وهما فى الرقص ؛ كما فى الحياة اليومية - بمعنى القدم . وليس من الغريب كذلك أن تقترب كلمة Ballad الإنجليزية بمعنى القصيدة القصصية من كلمة Ballet الفرنسية والإنجليزية بمعنى الباليه : أى العرض الدرامى الموسيقى الراقص الذى يقوم على الحركة الصامتة .

ومن جهة أخرى كانت الأقنعة فى كل المجتمعات القديمة تقريباً

وسيلة يلجأ إليها الإنسان في أثناء الرقص والتمثيل الصامت أو المنطوق ، وكانت هذه الأقنعة تصنع بمهارة كبيرة ، ويبذل فيها الفنانون القدامى غاية ما عندهم من موهبة ومهارة .

وهكذا توافرت لدى الإنسان الأفريقي جنوب الصحراء عناصر الدراما ووسائلها من كلمة وحركة وصوت وهيئة منذ أقدم العصور ولا يمكن أن يكون تيرنس الذى احترف الدراما والكتابة للمسرح قد غفل عن مظاهر هذه الدراما العريقة في وطنه الأصلي ، ولا بد أن تكون حافظته قد وعت الكثير من هذه المظاهر التى لا شك في بدائيتها إذا قيست بالمظاهر الناضجة التى وجدها في غربته ، ولا سيما عند الإغريق الأوائل والأواخر على السواء .

إذا كان المؤرخون المسرحيون يؤرخون للمسرح بعام ٤٩٠ ق . م الذى عرضت فيه مسرحية « الضارعات » فما ذلك إلا لأن الحضارة الإغريقية كانت تعرف الكتابة والتدوين ، على حين أن الحضارات الأفريقية القديمة لم تعرف الكتابة والتدوين إلا في الشمال . ومن ثمة فلعل الكشف الأثرية أن تطلعنا في المستقبل على نصوص درامية مكتملة للمصريين القدماء عدا تلك الجرازات المبتورة التى تحفل بها كتابات الأثريين ، أما في الجنوب - بعد الصحراء الكبرى - فلم يكن ثمة كتابة أو تدوين إلا في العصور المتأخرة .

وهكذا عاش المسرح التقليدى جنوب الصحراء شفويًا ومرتبلاً

طوال العصور الماضية ، شأنه في ذلك شأن الأدب الشعبي . ومن العسير بالطبع أن نحدد نشأة هذا المسرح التقليدى بسنة معينة أو عصر معين ، ولكننا نعمم - ولا حرج علينا - فنقول : إنه قديم قدم الرقص والموسيقى والغناء . ولقد حاول باحث سنجالى هو بكري تراوريه أن يعثر على نص مسرحية كاملة من هذا المسرح التقليدى فخرج من بحثه بخفى حنين ! ولم يجد أكثر من بعض الجزائز المتبورة التى نثرها هنا وهناك فى كتابه « المسرح الزنجى الأفريقى ووظائفه الاجتماعية » Le Théâtre Nègre Africain et ses Fonctions Sociales الذى نشرته دار « الوجود الأفريقى » عام ١٩٥٨ ، وكان فى الأصل رسالة جامعية قدمها للمدرسة التطبيقية للدراسات العليا بباريس تحت إشراف البروفيسير روجيه باستيد .

يرى تراوريه أن المسرح الأفريقى الزنجى التقليدى ذو أصول اجتماعية ، وأنه انعكاس لاحتياجات اجتماعية فى الوقت نفسه . ويحاول تراوريه أن يتتبع مظاهر هذا المسرح وعناصره ابتداء من الفترة التى تألفت فيها إمبراطورية مالى القديمة فى القرن الثالث عشر ، ويستند فى ذلك إلى ما كتبه الرحالة العربى ابن بطوطة عن التقدم الحضارى الذى حققته الإمبراطورية القديمة ، وإعجابه بحسن التنظيم الإدارى والأمنى فيها ، وينقل عن لابوريه وموسى ترافيليه فى كتابهما « أفريقيا » نصاً يؤكد وجود أدب شعبى قوى التأثير فى عصر ابن بطوطة ؛ كما يؤكد وجود مسرح

ناهض في تلك الفترة <sup>(١)</sup>.

وكان المسرح الذي درسه تراوريه في تلك الفترة واقعياً في معظمه كوميدي التزعة ، يخدم قضايا اجتماعية ، ويتسم بطابع تعليمي ، لا ينكر المتعة أو التسلية ، كما يتحرر من دقة البناء الدرامي ؛ كما هو معروف في المسرح الأوربي . وعنده أن « الإبداع الشعبي في حالة المسرح هو أحد العوامل التي تشكل ضمير الجماعة باعتباره وسيلة من وسائل التربية والتعليم » <sup>(٢)</sup> وإذا كان الدين هو قانون الحياة في أفريقيا السوداء فالمسرح هو ملخص الحياة وخلاصتها ، ومن ثمة فقد بدأت عملية تطور الدراما بداية دينية حيث كانت الدراما تعكس جانباً كبيراً من الديانات والعقائد ، وتختلط فيها الآلهة ( الشمس مانحة النور والسماء موزعة المطر والأرض أم البشر ) . ولكن هذه البداية الدينية لم تتجمد ، فقد تطورت حتى أصبح المسرح يؤدي دوراً جالياً يقوم على المتعة والفائدة .

ويلجأ تراوريه إلى أحد علماء الحضارات ، وهو فروبنوس مؤلف كتاب « تاريخ الحضارة الأفريقية » ، فيجد عنده دعماً لفكرته عن أصالة المسرح الأفريقي الزنجي . فروبنوس يعتقد أن الشعائر نوع من الألعاب أو التمثيل ، وأن اللعب والتمثيل غريزيان في الإنسان ، وأن « لعب الأدوار » هو مصدر جميع الحضارات ، وأن « الإنسان ممثل

Le Théâtre Nègro-Africain, pp. 17—18.

(١)

Ibid., p. 24.

(٢)

واللعب هو التعبير عن المأساة التي يواجهها <sup>(١)</sup> ، ويستخلص تراوريه من ذلك أن أفريقيا قد عرفت « جراثيم » Germes المسرح مثلما عرفت أوربا ، ويقارن بين القرابين التي كان السود يقدمونها في غربي القارة للإله شانجو أو أوجون بالقرابين التي كان يقدمها الإغريق لأبوللو . وعلى هذا النحو يدرس تراوريه موضوعات الدراما الأفريقية فيراها متعددة تدور في معظمها حول الأساطير والحكايات والخرافات والعادات والبطولات وأبجاء الأسلاف والأخلاق والسلوك ، كل ذلك في مشاهد شديدة البساطة في شكلها ، شديدة الاختلاط بالغناء والرقص في حوارها ، شديدة الرغبة في مشاركة جمهورها ، ومن ثمة فهي عادة ما تقدم في المناسبات الاجتماعية المختلفة مثل الحتان والبلوغ والحصاد وإعلان الحرب مثلما تقدم في أمسيات الحياة اليومية .

ويضرب تراوريه مثلا من دوران الدراما حول الأساطير بأسطورة غاية في الذبوع والشعبية عند قبيلة البيل peul في السنجال ، وهي أسطورة « السمكة البكاء » Lamantin التي يؤديها راو ممثل Griot حيث تنعقد حوله حلقة واسعة من الجمهور تغرق في ظلال نيران الخطب ، وتصفي للقيثارة التي يعزف عليها الراوى وهو يسرد أحداث الأسطورة ، ولا يتوقف إلا لكي يسند تعبيره برقصة أو بحركة صامتة مناسبة .

تدور الأسطورة حول فتاة تدعى بندا Penda تعد أجمل فتيات قومها ، وهى مخطوبة لسامبا أمهر صياد فى المنطقة ، وحين يذكر الراوى جمال بندا تكون أصابعه قد جسدت الجمال موسيقياً ، وحين يذكر شهرة سامبا تكون أصابعه قد أنطقت القيثارة بالنغم المناسب ، وعندئذ تتدخل الجوقة المصاحبة له ، فتغنى أو تعلق بما يقتضيه المقام . وبعدها يمضى الراوى فى سرد وقائع الأسطورة : فيحكى عن يوم زواج بندا ، وكيف أن أمها أوصتها بقولها : « احذرى الظهور أمام زوجك وأنت عارية » . وتعدّها بندا بما أوصت ، ويتم الزواج على خير ، وتبدأ فى مساعدة زوجها ، فتخرج إليه فى كل يوم ساعة الغداء وهى تحمل له طعامه ، حتى جاء يوم تأخر فيه زوجها عن الخروج من الماء بصيده ، فاستلقت بندا على حافة الماء مستظلة بظل إحدى أشجار التمر الهندى الكبيرة ، وراحت الطيور تغرد مسبحة بحسن بندا ، وعندئذ يقلد الراوى كونهن الطيور ويردد الجمهور وراءه ، وفجأة تخطر لبندا فكرة التزول إلى الماء فتجرد من ملابسها وتغطس ، وتمضى فى السباحة مستمتعة بشبابها ، حتى ينال منها التعب ، فتعود إلى الشاطئ ، وتهم بارتداء ملابسها ، وعندئذ يقع بصرها على زوجها وهو واقف يحملق فيها غير مصدق ما يراه !

وفى غمرة المفاجأة والذعر تتناول بندا « مفرش » الطعام وتستربه عورتها ، وتلقى بنفسها فى الماء من جديد حتى تختفى وهى تتوسل قائلة :



« يا إله الماء ، صيرني سمكة حتى أبحر عارى ! » . ويستجيب إله الماء لتوسلها فيصيرها سمكة ذات شكل غريب ، على صدرها نهداً بنداً وعلى مؤخرتها لوح من الصفيح هو الذى كان ذات يوم « مفرشاً » للطعام ! ومنذ ذلك الحين صارت سمكة بكاءة مقدسة عند البيليين .

حين تنتهى الأسطورة على هذا النحو يردد الراوى مع الجمهور تسيحة في تمجيد السمكة البكاءة ، وينتهى العرض ، وينهض كل إلى حاله بعد أن استمتعوا بالشعر والموسيقى والحكمة .

وهكذا يختلف المسرح الأفريقى التقليدى وزميله الأوروبى : فهو مسرح مجانى للعاملين فيه والمتفرجين عليه : الديكور فيه طبعى يوحى بالثقة والبساطة والاطمئنان . تلقى فيه حكمة الشيوخ ؛ لتكون أحكاماً تنقل إلى ضمير الشباب . وهو أيضاً مسرح لا يعرف البهجة في الأزياء ، فللازياء فيه أهمية خاصة ؛ لأنها مرتبطة بالشعائر والأسلاف ؛ كما أنه مسرح لا يعرف التعقيد في الأحداث والبناء ؛ والصراع فيه ليس صراعاً بين الآلهة والبشر ؛ كما في المسرح الإغريقى القديم ؛ وليس صراعاً بين العاطفة والواجب ؛ كما في المسرح الأوروبى بعد عصر النهضة ، ولكنه صراع بين القيمة والقيمة ، بين الواجب والواجب ، بين الواقع والمثال .

تلك هى المأساة الأفريقية التقليدية ، فإذا عن الكوميديا ؟ يقول تراوريه : « إن الكوميديا أكثر قرباً من الكوميديا الفرنسية . . كوميديا

الحركات والكلمات والمواقف»<sup>(١)</sup> فيها ما عند مولير من تكرار ومقاطعات وأمثال وأقوال مأثورة . « فالأفريقي لا ينطق بشيء جدى أو غير جدى دون أن يدخل الحكم والأمثال »<sup>(٢)</sup> « والوظيفة الأساسية للكوميديا الأفريقية الزنجية هي تدعيم تماسك الجماعة »<sup>(٣)</sup> « والضحك يحرر أفراد الجماعة من الانفعالات السلبية » .

وما أكثر الموضوعات الفرعية التي تستأثر باهتمام مؤلفي هذه النصوص الدرامية المرتجلة سواء في المأساة أو في الملهاة . ! وما أكثر ما نلاقى الغيرة والخيانة في المرأة ، والشفقة على الضعيف ، وإذلال المتكبر والمغرور والشجاعة ، والمسئولية العامة !

ومن الأشكال الدرامية في هذا المسرح التقليدى ما يعرف باسم « الإنشاد » حيث تنشُد جلائل أعمال الأسلاف ومآثرهم ، وما يمكن أن يسمى « المناظرات » الكلامية التي تدور عادة بين اثنين مثل حداد القرية وقصاصها حيث يقوم الجمهور بدور الحكم ، وينال الفائز مكافأة من الخاسر ، وما يمكن أن يكون « مسرحاً للعرائس » ، وهو لون من العروض المسرحية يسمى عند قبائل البامبارا في الغرب باسم « شدو الطير » ، ويشبه الأراجوز عندنا ، ويقال : إنه منقول من شمالي

---

(١) Ibid., p. 83.

(٢) Ibid., p. 85.

(٣) Ibid., p. 93.

القارة ، لكنه معروف في السنغال مثلاً هو معروف في النيجر ونيجيريا وغيرها من أنحاء الغرب .

وقد حاول تراوريه أن يبحث في الوظائف الاجتماعية للمسرح الأفريقي الزنجي ، فخصص لها فصلاً في كتابه ، ويمكن إيجازها في ثلاث وظائف رئيسية :

- ١ - المسرح مرآة للحياة متصلة بالطبيعة الكونية .
- ٢ - المسرح أداة للمحافظة على تقاليد الجماعة وقيمها .
- ٣ - المسرح أداة تعليم وتثقيف<sup>(١)</sup> .

ومع أن تراوريه يرى في نهاية كتابه أن الاستعمار قد قطع صلة المسرح الأفريقي بمصادره الشعبية ، فإنه ركز منذ البداية على جزء بعينه من القارة جنوب الصحراء الكبرى ، وهو الغرب ، بل ركز في الغرب نفسه على وطنه السنغال . ومع ذلك فالمسرح التقليدي في الشرق والجنوب لا يختلف كثيراً وما هو عليه في الغرب من حيث هو عمل جماعي إنتاجاً وإخراجاً وتذوقاً ، ومن حيث هو وظيفة اجتماعية ، بل من حيث هو مرآة للحياة والجماعة .

ثمّة جانب آخر عبر عنه الشاعر الناقد الأفريقي الجنوبي مازيس كويني في دراسة له بعنوان «مدخل إلى الأدب الأفريقي» يقول : «إن التعبير الدرامي الأفريقي يعتمد على الرمزية . . . وقد تتخذ الرمزية أشكالاً

متباينة وفقاً للتاريخ الثقافي في كل طائفة اجتماعية بالذات : ففي بعض الجماعات تستخدم الأقنعة ، لتبرز المعنى وتلقى عليه الضوء . وللأقنعة نفسها لغة راسخة القواعد بحيث يمثل كل نمط من الأقنعة مجموعة من القيم<sup>(١)</sup> ثم يعود كوني فيقول : « ولما كانت الرمزية هي خصيصة التعبير الدرامي الأفريقي فإننا نستطيع أن نجد تنوعاً واسعاً في اللغة الرمزية التي يتخذها هذا التعبير على نحو يستعصى على التصنيف القاموسي »<sup>(٢)</sup> .

إن الرمز يؤدي دوراً كبيراً في الدراما التقليدية ، ولا سيما في أقصى الجنوب ، حتى قبل حلول السيطرة الاستعمارية وما يفرضه وجودها من كبت لحرية الكاتب ، ولكن هذا الرمز ليس غامضاً أو مستغلقاً ؛ وإنما هو من قبيل المجاز والإيحاء ؛ حتى لا يكون التعبير فجاً ، ولا سيما في التراجيديات (المأساة) ذات الموضوعات الجادة .

ومن جهة أخرى نجد أن الطابع الجماعي لهذه الدراما - سواء في تمثيلها للروح الجماعية أو في الأداء الجماعي لها - انعكاس تلقائي لفلسفة الحياة .. فالأفريقي كائن جماعي إذا صح التعبير ، لا يستطيع أن يحيا بمفرده في مواجهة القوى الغامضة مثل الموت والحرب وكوارث الطبيعة ، ومن ثمة فهو مدعو من البدء - شاء أو لم يشأ - إلى صراع هذه القوى ، ومن ثمة إلى الوجود في جماعة . وعندئذ تأتي الدراما فتعبر عن

(١) لوتس . مجلة الأدب الأفريقي الآسيوي ، القاهرة ، العدد الأول ، ص ٣٨

(٢) المصدر السابق ، ص ٣٨ - ٣٩ .

صراعه هذا ، بل عن انتصاراته على المشاق والمصاعب التي تواجهه وتحيط به . وهنا يقول كويني مرة أخرى إنها « دراما فلسفية بمعنى أنها تعنى بتعريف علاقات الإنسان بالقوى الكونية »<sup>(١)</sup> .

لقد تردد ذكر هذه الدراما التقليدية في أقدم كتابات الرحالة والجغرافيين والمكتشفين . فقد أشار إليها ابن بطوطة في رحلته ، وتعددت إشارات إلى الرقص والأقنعة وإلقاء الشعر بطريقة تمثيلية ، بل إنه روى عن سلطان مالى القديمة اهتمامه بالشعر والتمثيل ، وكيف أنه شهد في مجلسه مطارحات ومدائح شعرية يجتمع فيها الشعراء ، ويقدمون أمامه تمثيلية يسميها ابن بطوطة « الأضحوة »<sup>(٢)</sup> ، ولعله يقصد الملهة كما نعرفها اليوم<sup>(٣)</sup> ، كما أشار المستشرق الفرنسي ديلافوس إلى بعض نماذج هذه الدراما في غرب القارة ، مما يؤيد في مجموعته ما سبق أن أشار إليه تراوريه .

ولعلنا نستطيع أن نختتم هذا العرض الموجز للدراما التقليدية في أفريقيا جنوب الصحراء بقولنا : إنها أدت دوراً جديداً ومهماً في تأسيس الدراما الحديثة المكتوبة ، وكانت - وما زالت - نبعا هاما من منابع هذه الدراما الحديثة التي نشأت في مختلف الأقطار في هذا القرن ، سواء في

(١) لوتس : مجلة الأدب الأفريقي الآسيوي ، القاهرة العدد الأول ، ص ٣٩ .

(٢) راجع : محمود الشرقاوى : رحلة مع ابن بطوطة ، مكتبة الأنجلو ، القاهرة ،

١٩٦٨ ، ص ص ٣٨٨ - ٣٨٩ .

اللغات المحلية المكتوبة أو في اللغات الأوربية الثلاث ( البرتغالية والفرنسية والإنجليزية ) التي كتب بها كثير من آداب القارة خارج مجال اللغة العربية .

## مسرح الإرساليات

من الثابت تاريخياً أن الإرساليات المسيحية الأوربية قد وجهت ضربة قوية للفنون المحلية الشعبية ، وعلى رأسها الدراما ، وكانت الدراما التقليدية هذه هي أول فريسة فنية لتسلط الإرساليات المسيحية ، وكانت حجة الإرساليات في ذلك أن الدراما التقليدية تشجع على الوثنية ! وعلى الرغم من أن المؤرخين لم يذكروا أية محاربة تذكر لهذه الدراما على يدى الإسلام والمسلمين وقد عرفتها القارة جنوب الصحراء في وقت مبكر قبل قرون من معرفتها للمسيحية والمسيحيين - فإن الدراما التقليدية لم تكف عن العطاء ، فقد كانت هي السلوى التى يلجأ إليها الأفريقيون في تجمعاتهم وأمسياتهم وأعيادهم ومناسباتهم الاجتماعية المختلفة .

وكان من الطبيعى أن تلجأ الإرساليات في محاربتها للدراما التقليدية إلى الدراما الأوربية التعليمية والدينية بوجه خاص ، وكانت تهدف بذلك إلى امتصاص طاقة الأفريقين الدرامية وحبيهم للدراما من ناحية ، وكذلك إلى نشر اللغات الأوربية وتدعيم عملية التحويل إلى المسيحية من ناحية أخرى . وقد سار كل ذلك جنباً إلى جنب مع المحاولات القليلة التى بذلها الأنثربولوجيون لجمع الدراما التقليدية وتسجيلها ، وهى محاولات



عاب عليها تراوريه أنها لم تكن دقيقة بسبب جهل هؤلاء الدارسين والهواة للغات الأفريقية المحلية ، ولجؤهم إلى مترجمين محليين كانت صناعتهم تقريب المعاني وتلخيص التفاصيل !

- وكان من الطبيعي أيضاً - في ظل اللغات والدراما الأوربية الوافدة - أن يشرع الأفريقيون في التعبير بهذه اللغات الوافدة تعبيراً درامياً . ولعله ليس من الغريب أن يتأخر ظهور الدراما الأفريقية باللغات الأوربية ، وأن تمضي عقود من الزمن قبل أن تظهر دراما أفريقية بالمعنى الحقيقي للكلمة : فالدراما كما نعرف فن مركب مثلها مثل الرواية ، ومن ثمة فقد سبقها الشعر والرواية إلى الظهور في اللغات الأوربية ، بل سبقت اللغتان الفرنسية والإنجليزية زميلتهما البرتغالية في احتضان المحاولات الدرامية الناشئة ، بل إن البرتغالية تأخرت كثيراً عن زميلتها إلى درجة انعدام المحاولات الدرامية الأفريقية الجدية المكتوبة بها . وقد شهدت ثلاثينيات هذا القرن بدايات التأليف الدرامي في الفرنسية والإنجليزية :

ففي الفرنسية تعتبر مدرسة وليم بونتي التي تأسست بمدينة سان لوى في السنجال المعمل الذي فرخ أولى المحاولات الأفريقية الدرامية . وقد وضعت هذه المدرسة في برنامجها تعليم التلاميذ التأليف والأداء الدراميين . وكان ناظر المدرسة الفرنسي يكلف تلاميذها تأليف قطع

تمثيلية لتمثل بمناسبة نهاية السنة الدراسية . ودرج التلاميذ في العطلات الصيفية على جمع مادة كبيرة من الأساطير والحرفات في المدينة والقرى المجاورة ، والاستعانة في جمعها بالشيوخ وكبار السن ورواة الحكايات الشعبية ، ثم العودة بها إلى الفصول عند افتتاح الدراسة فيترجمونها إلى الفرنسية ويناقشونها مع مدرسيهم ، ثم الاستعانة بها في تأليف نصوص درامية مناسبة بالفرنسية ، والتدرب على أدائها ؛ حتى إذا انتهت السنة الدراسية قاموا بعرض ما يقع عليه اختيار المدرسة منها .

وكان تلاميذ هذه المدرسة يأتون من الأقاليم الفرنسية الاستوائية والغربية كافة : مثل : السنجال وغينيا وتوجو والنيجر والكاميرون وداهومى ؛ وكانت أول دراما من إعداد تلاميذ داهومى ، وقد عرضت بعنوان « آخر مقابلة بين ييهانزان وبايول » مع « فارس » لمولير في نهاية العام الدراسي ١٩٣٢/٣٣ ، وكانت الأدوار النسائية يقوم بها التلاميذ الذكور ، ولكن ابتداء من عام ١٩٣٩ قامت تلميذات المدارس المجاورة بهذه الأدوار .

وفي أغسطس ١٩٣٧ قدمت فرقة من تلاميذ هذه المدرسة عرضاً ناجحاً على مسرح الشاترليزيه في باريس . وكان العرض مصحوباً بالرقص والغناء ، وتضمن مسرحيتين إحداها بعنوان « سوكاميه » Sokamé وهي من نوع دراما الفلاحين ، وقد قارنها نقاد باريس ببعض

كوميديات يوروييدس الإغريقي . وتدور سوكاميه حول فتاة بهذا الاسم وقع عليها الاختيار للتضحية بها لإله الماء ، ( ثعبان الماء ) الذي جرت العادة على أن تقدم له في كل عام عذراء حتى يتزل المطر على المنطقة ، ويولد بها الخصب . ولكن سوكاميه ، لأول مرة تثور على هذا المعتقد ، وتقوم بإقناع صديقها أجبلاماكو لإيقاظها ، وفي اليوم المقرر للتضحية ينجح أجبلاماكو في قتل الثعبان ، وعندئذ يحكم عليه الملك بالموت لقاء جريمته البشعة في حق المعبود المقدس . وقبيل تنفيذ الحكم يتزل المطر فجأة كما لم يتزل من قبل ، ويكون ذلك مبرراً لعفو الملك عن الشاب المسكين !

ومن الواضح أن الدراما على هذا النحو قد صيغت من وجهة نظر فرنسية مسيحية تعادى الخرافات وتدعو إلى تغيير المعتقدات التقليدية ، على الرغم من احتفاظ المعالجة الدرامية للأسطورة بالإطار الخارجي الأصلي ، وانتشار الأغاني والأمثال الشعبية في النص : فعندما تشرح سوكاميه لحبيبها عجز أيها عن مساعدتها على الملك لاتنسى أن تصوغ ذلك مستعينة بالأمثال في قولها : « هل يعوق الصقر الدجاجة عن الحرب بأفراخها ؟ »

ودام اهتمام مدرسة بونتي هذه بالدراما نحو ١٦ عاماً بعد ذلك ، وشهد لها أدباء فرنسيون من طراز إيمانويل مونييه وجورج ديهاميل الذي

كتب عن نشاطها إثر زيارته للسنجال عام ١٩٤٧ حيث شاهد في الهواء الطلق قطعاً كوميدية وتراجيدية مستوحاة من الأساطير الشعبية .

ومن حسنات هذه المدرسة أنها خرجت كثيرين من الدراميين الأفريقيين الذين أدوا دوراً هاماً في الحركات المسرحية الأفريقية بعد استقلال وعلى رأسهم كيتافوديا الغني الذي كون فرقة «الباليه الأفريقي» في غينيا بعد الحرب الثانية وضم إليها ممثلين موهوبين مثل ل . فونيسكا وبشير توريه ، وطاف بها في كثير من دول العالم ، واعتبر هو نفسه وريث مسرح مدرسة بونتي<sup>(١)</sup> .

وفي الوقت الذي بدأت فيه مدرسة بونتي تحتضن التأليف الدرامي بالفرنسية — كان أحد أدباء (جنوب أفريقيا) وهو د. ضلومو يحاول من جانبه تسجيل أولى المحاولات الدرامية بالإنجليزية : ففي عام ١٩٣٥ ظهرت أولى مسرحياته بعنوان «الفتاة التي قتلت لتنفذ» وهي تشابه «سوكاميه» في اتصالها بالتقاليد واشتمالها على قصة حب وأغان وقصيدة مدح ، ثم تخالفها بعد ذلك في أن بطلتها تحارب من أجل تحرير قومها من الأوربيين ، وتحاول أن تحقق ذاتها . وقد استمر نشاط ضلومو طوال الثلاثينيات والأربعينيات ، وخلف وراءه ١٤ مسرحية بالإنجليزية

Le Théâtre Nègro-Africain, pp. 49—55.

(١) راجع

African Literature in the Twentieth Century, pp. 308—310.

(٢)

تكاد تسيطر عليها نزعتة الرومانتيكية . وتكاد تدور في معظمها حول أبطال التاريخ في جنوبي القارة من أمثال تشاكا وموشيش وكتيوايو ودينجاني ، وقد قدم بعضها على المسارح في الجنوب<sup>(١)</sup>

وفي الأربعينيات أيضا قدم ج . ب . دانكوا مسرحيته « المرأة الثالثة » التي لقيت استحساناً كبيراً بسبب نضجها الفني غير المسبوق ، وتقوم على أسطورة لقبيلة آكان « في غانا » خلاصتها أن الإله خلق ثلاثة أنواع مختلفة من النساء ، كل نوع منها مرتبط بطور من أطوار التاريخ : التقليدي والاستعماري والاستقلالي . وفيها وضع دانكوا أفريقيا في مواجهة أوروبا متصراً في النهاية لوطنه .

ولاشك في النهاية أن نهضة الدراما المسرحية الحديثة مرتبطة أوثق الارتباط بالمسرح كبناء وخشبة وفنانين وفنيين مثلما هي مرتبطة أيضاً بمناخ التفكير الحر . ولم يكن شيء من ذلك كله موجودا على نحو ذي قيمة طوال عهود السيطرة الماضية ، وإذا كان قد وجد في الجنوب فإنما وجد على أيدي الأقلية البيضاء المسيطرة ومن أجل الترفيه عنها ولو على حساب السود أنفسهم .

وباستثناء الجنوب عاشت الأجزاء الأخرى في شرق القارة وغربها

بلا مسارح قومية تقريباً حتى مطلع الستينيات حين انبثقت في نيجيريا بعد استقلالها حركة مسرحية نشيطة أدت على المدى الطويل إلى انبثاق حركات أخرى مماثلة في غانا والسنغال ، وهي حركات جاءت في أعقاب الحرية التي نالتها هذه الأقطار وسواها .

## أضخم حركة مسرحية في نيجيريا

تعتبر الحركة المسرحية في نيجيريا أضخم وأعمق الحركات المسرحية في القارة جنوب الصحراء ، فضلاً عن نجاحها وشهرتها على المستوى العالمى ، وهى حركة لم تنشأ فى فراغ ، فقد استندت إلى تراث محلى عريق معظمه مرتجل . وقليله مدون : ولا سيما بلغة اليوروبا بعد تدوينها بالأبجدية اللاتينية فى هذا القرن .

وقد بدأ التأليف بلغة اليوروبا فى الأربعينيات وكان مرتبطاً فى البداية بالكنيسة المسيحية ، ثم ازداد ارتباطاً مع الوقت بالموضوعات الواقعية ، وقد ظهر منذ الأربعينيات عدد من كتاب الدراما حاول الالتصاق بالحياة الواقعية والمحافظة فى الوقت نفسه على خصائص الدراما التقليدية مثل الغناء والموسيقى والرقص واستيحاء الأساطير ، واشتهر من هؤلاء هربرت أوجوندى (ألف أكثر من ٣٠ أوبرا) ودورو لاديو وكولوولى أوجونمولا وأولا والى روتيمى الذى حصل على الماجستير فى الدراما من جامعة «يل» الأمريكية ، وعالج أسطورة أوديب فى إحدى دراماته بعنوان «لالوم على الآلهة» (١٩٧١) استعان فيها براو وأغان وتمثيل صامت .

يقول و . داشورنى فى كتابه «الأدب الأفريقى فى القرن العشرين» :



إن هؤلاء الكتاب يشتركون في خاصية واحدة هي الاعتراف من مخزون التجربة التقليدية للجماعة وإضفاء شكل جديد عليها<sup>(١)</sup> .

ومن الأوبرات المشهورة التي ألفها أوجونمولا أوبرا (مدمن عرق البلح) المقتبسة عن رواية توتولا المعروفة بهذا الاسم ، والمتأثرة بدورها بفنون الحكاية الشعبية . وفي هذه الأوبرا يطالعنا المدمن وقد مات ساقيه فيلحق به في مدينة الموتى كي يعيده . وتبدأ الأوبرا بحفل شراب كرنفالى يقيم بطلها لانكى لأصدقائه حيث يغنى فيه :

فلنشرب جميعاً عرق البلح بكل ما أوتينا من قوة !  
إن عندى عبيداً وآخرين ملزمين بالعمل بغير أجر !  
عندى ست زوجات وثمانية أطفال ،  
عندى مال ودار

إن هذا لغرور منى  
أما عرق البلح ، عرق البلح ، عرق البلح ، عرق البلح - فلنشرب  
عرق البلح بكل ما أوتينا من قوة .  
ثم يستمر حفل الشراب على هذا النحو ، حيث يشارك الضيوف  
بالفوازير مثل :

ما الذى تراه على ماء البحر ولا تراه على الأرض ؟  
- القمر والنجوم

ما الذى يسقط فى الماء ولا يحدث صوتاً ؟

— الإبرة

من الزوجة التى بمليمين ، وتطارد زوجة بمائة جنيه حتى تطردها من البيت ؟

— عرق البلح !

ثم بغنى لانكى مرة أخرى لعرق البلح حتى ينتهى ، فيرسل ساقبه ألبا لإحضار المزيد ، ولكن ألبا يسقط من فوق نخلة البلح ويموت . وعندئذ يلقى لانكى بنفسه على الأرض ويموت بعد أن يهتف «لأبد من عودة ألبا» وهنا تبدأ مغامراته العديدة فى مدينة الموتى حتى يصل فى نهايتها إلى ساقبه الذى لا يستطيع مغادرة دار الموتى ، ولكنه يعطى سيده بيضة سحرية تحيل الماء إلى عرق البلح ! فيعود بها لانكى مسروراً . وعندئذ ينقض على الأرض ويستيقظ ، وتكتشف أن كل ما مر به كان حلماً ، وتنتهى الأوبرا كما بدأت بالغناء لعرق البلح !

أما النهضة المسرحية الحقيقية فى نيجيريا فهى فى دائرة اللغة الإنجليزية ، وهى نهضة حركتها وقادها فى الستينيات قاص وشاعر ومخرج وممثل درس فى إنجلترا ، وعاد إلى بلاده وفى رأسه طموح متعدد الجوانب ، وهو وولى شوينكا .

فقد قضى فى إنجلترا نحو خمس سنوات فى الدراسة بجامعة ليدز منها ١٨ شهراً قضاها فى المسرح القومى البريطانى للدراسة والتدريب . وحين

عاد إلى بلاده عام ١٩٦٠ جمع حوله في لاجوس مجموعة من أساتذة الجامعة والطلاب والعمال ، وكون بهم فرقة مسرحية ، وسرعان ما نمت الفرقة وأصبح هو بعد سنوات قليلة مديراً لمسرحين في مدينتي لاجوس وأبادان . وسرعان أيضاً ما تقدم هو نفسه على طريق التأليف حتى صار له اليوم أكثر من عشر مسرحيات ، وصارت له مكانة المسرحي الأول في نيجيريا يليه زميله الشاعر والمسرحي المعروف جون بير كلارك . وقد كانت باكورة أعمال شوينكا ثلاث مسرحيات قصيرة ظهرت عام ١٩٦٢ ، وأولها مسرحية (سكان المستنقع)<sup>(١)</sup> The Swamp Dwellers التي تدور في دلتا نهر النيجر حول الصراع بين القديم والجديد في التقاليد والأفكار وأثر هذا الصراع في حياة الناس ومبصيرهم . وفيها نلاق شخصية القاضي Kadie كاهن عبادة الأفعى الذي يسيطر على سكان دلتا النهر بشخصيته المهيبة . وهو يطالب السكان برسوم العبادة حتى ترضى عنهم الأفعى ، فلا تصب عليهم غضبها الذي يتمثل في فيضانات النهر المدمرة للمحصولات .

ثم يطالعنا أجويزو الشاب الذي يعارض أبويه المسنين في الإيمان بالأفعى والكاهن . وهو قد أقبل من المدينة التي فقدت فيها زوجة أخيه التوأم الثرى الذي يعمل بالتجارة ، بعد أن اقترض من أخيه ذاك مالا

(١) سبق أن ترجمها مؤلف هذا الكتاب وأذيعت من البرنامج الثاني الثقافي بإذاعة القاهرة

في فبراير ١٩٧٤ ثم نشرت بمجلة «الثقافة العربية» بليبيا في أكتوبر ١٩٧٥ .

بضمان محصول متوقع من حقله . وحين يصل إلى القرية يكون الفيضان قد أتى على الرطب واليابس ، فيعتقد أن الكاهن هو سبب انهياره برغم كل التضحيات التي بذلها من أجله ، ويتمه بالنصب والاحتفال ، بل يهدد بقتله .

وفي هذه الأثناء يئأس أجويزو من حياته في دلتا النهر ويستكرها ، ثم يهجرها في النهاية ويعود إلى المدينة ، وقد وقر في نفسه أنه يعود إلى حياة حقيرة متواضعة لكنها جديدة على أية حال .

وبالإضافة إلى هاتين الشخصيتين - الكاهن الذي صورته شوينكا في صورة كاريكاتورية والشاب المتحمس للمدينة الذي يرفض سطوة العبادات الخرافية - نجد شخصية ثالثة لاتقل حيوية ، ويمثلها شحاذا مسلم ضريب ، يشارك أجويزو في تفكيره الجديد : فهو يريد أن يهجر الشحاذا ليعتمد على يديه وقوة عمله في فلاحه الأرض ، وأن يستغل مكانته الدينية ، ليكون قدوة لسلوك الإنسان الخير المحب للبشر .

أما المسرحية الثانية في هذه الثلاثية العفوية بحكم النشرفهى مسرحية الأخ جيرو Brother Jero وهى « فارس » أو « هزلية » تدور حول نبي نصاب أفاك يعيش على خداع أتباعه . وقد عالجه شوينكا بمهارة كوميدية بالغة تجعل قراءتها متعة بما تثيره من مفارقات وجوفكه .

والمسرحية الثالثة هى « السلالة القوية » The Strong Breed ، وتدور بين طائفة من الأهالى الرحل اعتادت أن تضحي بالمجانين أو الأجانب

تكفيراً عن خطاياها . وفيها تفوق شوينكا في الإثارة والسخرية والبناء الدرامي .

وفي عام ١٩٦٣ ظهرت لشوينكا مسرحيتان هما : « الأسد والجمهرة » The Lion and the Jewel و « رقصة الغابات » A Dance of the Forests . وتعتبر المسرحية الأولى من أروع أعماله ، وفيها يعود إلى فكرة عامة ، وهي فكرة العنة عند الرجل ، لكنه يختار شخصياته من الحياة الحديثة بحيث تبدو ممثلة للإنسان العصري في كل مكان . وقد عالجها شوينكا بما عرف عنه من سخرية وفكاهة وذكاء . أما مسرحية « رقصة الغابات » فهي مسرحية محيرة للغاية لاتكفي قراءتها مرة واحدة . فجوها غريب ، وموضوعها أغرب ، تشترك فيها الأسلاف والسلاحف والنمل وأرواج الغابة ، وتحفل بالرقصات القبيلة والإيمائية والدينية ، وتبدو فيها نيجيريا القديمة أشبه بالأسطورة الخرافية . وفي عام ١٩٦٥ ظهرت رائعة شوينكا الطويلة ، وهي مسرحية الطريق The Road التي مثلت في إنجلترا ونيجيريا . وتدور في كوخ صغير ينتظر خارجه عدد من الرجال المتعطلين طالبي الأعمال جاءوا إلى صاحب الكوخ ؛ ليحصلوا منه على شهادات مزيفة أشهر بإعدادها ، وهو رجل عجوز نصف مجنون كان يعمل مدرساً في شبابه . وما إن يستلق هذا الجمع حول الكوخ ويتجاذبون أطراف الحديث حتى يدهمهم الخوف وعدم الثقة وذكريات حوادث الطريق وطيوف خرافاتهم

القديمة . وبطل المسرحية هو الطريق نفسه برغم أنه لا يظهر أمام العيون ، وإنما هو يبدو لهذه العصابة من سائق اللورى وسماصرة الركاب وسارقى قطع غيار السيارات ، فيكون تارة مصدر حياتهم وحيويتهم ، وتارة أخرى مصدر شقاوتهم وموتهم .

هذه هى أهم مسرحيات شوينكا<sup>(١)</sup> ، ومعظمها مكتوب بالشعر ، حافل بخصائص مؤلفها الشعرية : كالسخرية والفكاهة والمفارقة . نجد فيها أصدقاء من بيكيت وبريخت أو غيرهما ، ولكنها تدل على أصالة صاحبها وتعلقه الشديد بالموضوعات المحلية الصغيرة التى يضى عليها جو البيئة وأمثالها الشعبية .

أما المسرحى الثانى فى نيجيريا فهو الشاعر جون بير كلارك ، وكلاهما - هوشوينكا - من جيل واحد ، لكنها متميزان ، وإن كان كلارك أقل إنتاجاً وأهم مسرحياته ثلاث هى : أغنية عترة Song of a Goat (١٩٦٢) الحفلة التنكرية The Masquerade ، الطوف The Raft (كلاهما ١٩٦٤) .

وقد عالج كلارك فى «أغنية عترة» موضوع العنة قبل أن يعالجه

---

(١) لشوينكا مسرحيتان قصيرتان أخرتان هما : الجمهورى الجديد ، وقبل إطفاء الأنوار وفيها ينقد الساسة والطبقة المتوسطة الجديدة وقيمها المضحكة والسفر بالطائرات ، فضلا عن تمثيلية إذاعية بعنوان «المعتقل»

شوينكا وفيها نجد صياداً متزوجاً وله ولد واحد ، لكنه يكتشف ذات يوم أنه عاجز جنسياً ، وهو أمر وخيم عند الإنسان الأفريقي المعتد برجولته ، ويلجأ هو وزوجته إلى الطبيب الساحر ، فلا يجد عنده أى أمل ، في حين تجد زوجته بصيصاً من الأمل تمثل لها في شقيق زوجها الأصغر . ولاتلبث هي أن تتبرم بالوضع فتتحول إلى الشقيق الأصغر . ويكتشف الصياد المسكين ما حدث ، فيقرر قتل أخيه ، ولكن أخاه لا يمهله ، إذ يحس بالذنب فيشتق نفسه ، ولا يجد الصياد مفرأ سوى الانتحار خوفاً من مواجهة العار ، فيغرق نفسه في النهر ! ويولد طفل السفاح ، ولكن الأم تموت في أثناء الولادة ، ويبقى الطفل بمثابة قناع ! وهكذا تجرى سلسلة من الخطيئة والعقاب ، مما يجعل المسرحية قريبة من المأساة اليونانية في البناء والجو والقدر المحتوم . فما أشبه الصياد بأوديب في خضوعه للمصير القاسي المحتوم !

أما المسرحية الثانية ، «الحفلة التذكيرية» فتلح على موضوع العنة مرة أخرى<sup>(١)</sup>، ولكن العنة هنا تطارد ثلاثة أجيال في أسرة واحدة . ومرة أخرى نجد فكرة التطهر من الخطيئة بمعاناة اللعنة - وهي معاناة لا يعانها بالضرورة مرتكب الخطيئة ؛ مما جعل آن تيبيل تقول : «من الجائز أن يكون ثمة شبه بين المجتمع الإغريقي القديم والمجتمع النيجيري التقليدي ،



وهذا ما يقوم جون بيركلارك باكتشافه <sup>(١)</sup>. والحق أن التشابه قائم بين المجتمعين. ولعلها أثر من آثار المجتمعات القديمة بشكل عام ، كما نعرف عن المصريين القدماء أو البابليين .

وفي المسرحية الثالثة ، « الطوف » تطالعا مأساة أربعة رجال من قاطعي الأخشاب ضلوا طريقهم في مصب النيجر ، وقد كتبها المؤلف بالشعر المرسل غير المنتظم الوزن أو القافية . وقد أخذ عليه بعض النقاد تغليه للعنصر الفلسفي على العنصر الدرامي فيها ، ولكنها لا تقل عن زميلتها حيوية وشاعرية .

والحق أن شوينكا وكلارك فيها إلهام مشترك على ذلك الصراع بين القديم والجديد الذي أشرنا إليه . وبينما نجد هذا الصراع حاداً عند شوينكا ، بحيث تبدو التقاليد القديمة عسيرة الاهتزاز كما في « الأسد والجمهرة » - نجده من الناحية الأخرى أنحف وطأة عند كلارك متخذاً صورة المفارقة أو الجمود كما في « أغنية عترة » ، ولكنها في الحقيقة يعملان على إكساب هذا الصراع طابعاً جدياً . ولئن كانا يكتبان مسرحياتهما شعراً فإن ذلك لا يطفى على حيوية البناء الدرامي أو الحوار . ولا شك أنهما كسب للمسرحية الأفريقية الثرية والشعرية على السواء ، كما أنهما كسب للمسرحية الشعرية الإنجليزية من ناحية أخرى .

(١) أطلق عليه بعض النقاد ، بسبب اهتمامه بهذا الموضوع ، لقب « تيسى ويليامز المناطق

## خارج نيجيريا

وإذا غادرنا نيجيريا طالعنا حركات مسرحية أقل نشاطاً وخصباً ،  
أقول : طالعنا محاولات فردية متناثرة هنا وهناك . ومن هذه المحاولات  
الدراما الشعرية القصيرة التي كتبها سنجور بعنوان « شاكا »<sup>(١)</sup>  
Chaka واستوحى فيها حياة ذلك البطل التاريخي الذي أصبح مادة  
لعدد من الأعمال القصصية والمسرحية ، وكذلك المسرحية الطويلة التي  
ألفها الكاتبة القصصة الغانية كريستينا إيدو بعنوان « أزمة شبح »  
The Dilemma of a Ghost ، وتدور حول مشاكل أسرة غانية تزوج  
ابنها الأكبر فتاة زنجية أمريكية .

ومن هذه المحاولات أيضاً مسرحية « إيقاع العنف »  
Rhythem of Violence لشاعر جنوب إفريقيا وناثرها لويس نكوزي .  
وقد ظهرت بالإنجليزية عام ١٩٦٤ ، وتدور ليلاً بمدينة جوهانسبرج  
حيث يطالعنا فتى في السابعة عشرة يدعى تولا ، وهو فتى ثوري متحمس  
يعادى سياسة التفرة العنصرية في السر والعلن ، ولا يتورع أن يوزع  
منشورات ضد التفرة في قلب مركز الشرطة . ولتولا شقيق أكبر يدعى

---

(١) سبق أن ترجمها المؤلف وأذيعت بالبرنامج الثاني الثقافي بإذاعة القاهرة في عام ١٩٧٥  
ثم نشرت بمجلة «الفصل» السعودية في مارس ١٩٧٨ .

جاما يتزعم تنظيمًا سياسته تخريب مؤسسات البيض إذا فشل اللين والإقناع ، وهو شاب طموح يسعى إلى زعامة البانتو وتدمير عدوه في آن واحد ، وله حبيبة من الأفريكانيين تدعى سارى ابنة لرجل انضم لحزب التفرقة العنصرية ، لكنه لا يلبث أن يستقيل من حزبه احتجاجاً على سياسته .

وتدبر هذه الجماعة السرية التي يشترك فيها الأفريقيون والأفريكانيون محاولةً لتخريب قاعة المدينة الرئيسية ، التي يجتمع فيها أعضاء حزب التفرقة ، ويضعون بها قبلة زمنية ، ويكتشف جاما وسارى أن والد الأخيرة قد ذهب إلى القاعة لتقديم استقالته في الوقت نفسه ويسرع تولا لتجديره ، لكن ما إن يصل إلى القاعة حتى تنفجر القبلة ، ويذهب ضحيتها مع والد الفتاة ! وتنتهى المسرحية بمشهد ختامى تظهر فيه سارى فوق جسد تولا وهى تبكى فى عجلة ناسية أباه ! .

وقد لاقت هذه المسرحية استحسان الكثير من النقاد بموضوعها الواقعى الإنسانى وحوارها الحى الممتع وشخصياتها التى خرجت عن القوالب الجامدة . ولعل المؤلف يريد أن يقول فيها - كما تقول تيبيل - إن الأكثر براءة وشباباً فى الرجال والنساء يعانى دائماً وقبل غيره تقريباً<sup>(١)</sup> . ولئن بدا نكوزى متأثراً فى هذه المسرحية بأعمال الغاضبين الإنجليز ،

ولاسيما جون أردن - فقد أثبت فيها أصالته وقدرته على المعالجة الدرامية الناجحة .

لقد حركت الدراما المكتوبة المسرح ونقلته من المذبح والسوق إلى خشبة المسرح كما يقول داثورنى<sup>(١)</sup> ، وعلى الرغم من الرباط الوثيق بين المسرح الحديث المكتوب والدراما المحلية غير المكتوبة فقد مال الكتاب الأفريقيون بشكل عام إلى اعتبار المسرح منصة للقضايا العامة<sup>(٢)</sup> ؛ كما يكشف كثير من هذه المسرحيات الجديدة عن طموح الجيل الجديد للتغيير وعدم تكيف جيل الآباء ، وعن صراع المدينة الجديدة مع مجتمعات القرية ، والأرستوقراطية القديمة مع التكنوقراطية الجديدة ، واعتزاز القدماء بأنفسهم مع فورة الجدد واستهتارهم أحياناً<sup>(٣)</sup> .

وهذه المحاولات الجديدة الكثيرة وسواها في شرق القارة ولاسيما في كينيا والصومال حيث تنبت اليوم بعض المحاولات الناشئة كقبيلة في الحقيقة بأن تكون أساساً متيناً لنهضة مسرحية أضخم وأوسع انتشاراً ولعلها كقبيلة أيضاً بأن تطلع العالم على أصالة الدراما الأفريقية وخرافة فكرة احتكار الدراما .

---

Ibid., p. 308.

(١)

Ibid., p. 317.

(٢) .

Ibid., p. 320.

(٣)

## احتمالات المستقبل

عندما صدر كتاب تراوريه السابق ذكره عام ١٩٥٨ لم يكن غربي القارة قد شهد بعد هذه النهضة التي أشرنا إليها ، وكان على تراوريه بالطبع أن يدرس احتمالات المستقبل ، فخصص نحو ثمانى صفحات فى نهاية الكتاب للنظر فى «مستقبل المسرح الأفريقى» وكان مما ذكره أن مسرح بونتى لم يستطع أن يستجيب للحاجات والقيم الجديدة فى المجتمع الأفريقى بل لم يستطع أن يوفق فى نقل الخصائص الأفريقية الحقيقية ، وهذا ما يجب أن يضعه المسرح الأفريقى نصب عينيه ؛ كما يجب أيضا أن يعود إلى اللغات المحلية ليثرها ويثرى منها ؛ حتى تتحقق له شعبيته المنشودة .

ويضيف تراوريه أن مسرح المستقبل يجب أن يعكس الحياة الواقعية ، وأن يعود إلى الفولكلور - مصدر الأصالة - والتاريخ الوطنى ، وأن يستمر فى حمل رسالة المسرح التقليدى ، أى أن يكون ذا رسالة اجتماعية ؛ وان يحتنى بالقيم المحلية الأصيلة ؛ كما يمكن أن يستخدم فى تعليم الجماهير ومحو أميتها ، وبالمثل يجب أن تبنى المسارح الحديثة ، وأن تستفيد الحركات المسرحية بالوسائل التكنيكية الحديثة فى

أوربا<sup>(١)</sup>

ويختتم تراوريه تأملاته بالنسبة للمستقبل بقوله : « يجب على المسرح الزنجي الأفريقي أن ينشد في الظروف التي هو فيها إبداعه الفني المناسب ، ولا يكون ذلك إلا في تطوير الشخصية الأفريقية وإثرائها ؛ حتى يمكن أن يكون للمسرح الحديث طابع النهضة القوية »<sup>(٢)</sup> .

والواقع أن كثيراً من تأملات تراوريه وتوصياته قد تحقق بعد صدور كتابه ، ولا سيما في عصر الاستقلال الذي اقتحمته القارة في الستينيات بصفة خاصة ، وبقى أن يزداد الاهتمام بالتأليف الدرامي في اللغات المحلية التي يزداد الإلحاح اليوم على تدوينها .

لقد شهدت لندن في خريف ١٩٦٥ مهرجاناً لفنون الكومبولت اشتركت فيه نيجيريا بفرقتين مسرحيتين ، قدمتا لأول مرة على المسارح الإنجليزية عرضين نيجيريين تأليفاً وتمثيلاً وإخراجاً . وكانت المسرحيتان المعروضتان هما : « الطريق » لشوينكا و « أغنية عترة » لكلارك ، وقد قبولتا بالترحيب والثناء من النقاد الإنجليز الذي ساووا مؤلفيهما بكتاب المسرح الأيرلندي الكبار مثل أوكيزي وسينج وشو . وبهذه المناسبة وجه الناقد المسرحي المعروف هارولد هوبصون نصيحة قيمة لكتاب القارة لأفريقية سبق أن تناولناها بالتفصيل ، وفيها يقول هوبصون :

Ibid., pp. 141—149.

(١)

Ibid., p. 149.

(٢)

«انسوا أنكم مثقفون وأنكم درستُم بالخامعة»<sup>(١)</sup>.  
 ثم يضيف إلى ذلك أن مسرحيتي الكاتبين الأفريقيين «لا تخطئان طريقهما إلا حين تتحدثان في ظل التأثير الناصح للحضارة الأوربية ، أما ما يمكن أن يقوله لنا ، وما نريد نحن أن نعرفه منها - فهو حضارتهما : ففى أفريقيا أشياء وعواطف هامة وأمور مذهشة بعيداً عن طقسنا البارد ، وهذه يمكن أن تصبح مادة للدراما قيمة»<sup>(٢)</sup>.  
 ولاشك أن نصيحة هوبسون وملاحظته سليمتان إلى حد كبير.  
 ويوم يتم تمثيل المؤثرات غير الأفريقية فى هذه الدراما ، ويوم يصبح صوت أفريقيا أعلى من أى صوت أجنبى فيها - فإن الدراما الأفريقية ستلقح الدراما العالمية ببذور وعناصر جديدة كل الجدة . وربما قادتُها إلى دروب ومسالك أخرى جديدة .

\* \* \*

غير أن هذه القضية - قضية مستقبل الدراما الأفريقية فى الدول الجديدة - قد شغلت - ولا بد أن تشغل - أكثر من باحث ودارس ، وحفلت بأكثر من رأى سديد وأكثر من نظرة صائبة . ومن هذه الآراء والنظرات التى تهمنا ما جاء فى بحث قيم كتبه دارس أفريقى هوج . س .  
 دى جرافت الأستاذ بجامعة نيروبي ، وجعله بعنوان : «الجدور فى الدراما والمسرح الأفريقيين» ولا بأس من التوقف قليلاً عند هذا



البحث ، لا لما فيه من آراء سديدة ونظرات صائبة فحسب ، وإنما لما يطلعنا عليه أيضا من تقدم في الممارسة النقدية . والبحث محاولة لتتبع جذور الدراما الأفريقية وتطورها في شعائر السحر والدين والحكايات الشعبية مع الإطلال على مستقبل هذه الدراما والطرق التي يمكن أن تتجه إليها .

لقد وجد دى جرافت في جذور الدراما الأفريقية نوعاً من التطور - عبر النمو الاجتماعي - من مجرد إشباع الحاجات الدينية إلى إشباع الحاجات الدنيوية لدى الجماعات الأفريقية . ولما كان الفن الدرامي في أى شكل متطور من أشكاله هو في أساسه عمل جماعي ، عمل لا يتطلب لعب الأدوار فحسب وإنما يتطلب أيضاً التشجيع والمساندة من جمهور العاطفين ، فإن الشروط التي تدعم التطور الدرامي - في رأيه - تميل إلى التركيز حول الجماعة ، أي تميل إلى أن تكون شروطاً متصلة بصلب الجماعة .

ولكن ما هذه الشروط ؟

يجيب دى جرافت :

« . . . يبدو لي أن الفن الدرامي يتطور ويزدهر بشكل أفضل في

تلك الجماعات التي تتوفر فيها السيادة الكبيرة للشروط التالية :

١ - رؤية للعالم تجعل الناس عرضة لممارسات شعائرية تتطلب عنصراً قوياً للعب الأدوار .

٢- ميل إلى التعبير القصصى يقوم على تاريخ تلك الجماعة وخرافاتها وأساطيرها وفولكلورها .

٣- شعور قوى بالتضامن الاجتماعى من شأنه - مع ظهور شكل غير ناضج من أشكال الدراما من تفاعل الشرطين (١ ، ٢) السابقين - أن ينشئ الشكل الفنى الناتج لاكتعبير عن روح الجماعة فحسب ، وإنما - ولعل ذلك هو الأهم - كوسيلة لمزيد من الدعم لما يتضمنه من معنى التماسك والتماثل .

٤- نظام من « الرموز » ينقل أنجح الإبداعات الدرامية إلى جماهير أعرض ، بل يصونها ويحفظها في ذاكرة موثوق منها للأجيال القادمة .

٥- التحرر أو الوقاية من التجارب التاريخية المؤلمة مثل السيطرة القاسية على أيدٍ أجنبية في النواحي الدينية والسياسية والاقتصادية<sup>(١)</sup> . ويرى دى جرافت أن معظم الجماعات الأفريقية وكثيراً من الجماعات الأخرى في العالم قد تعرض بشكل طيعى لسيادة الشروط الثلاثة الأولى ، وأن هذه السيادة كانت لوقت معين ، وبدرجات حيوية متفاوتة ، مما أدى إلى ظهور بعض أشكال الفن الدرامى البدائية أو غير الناضجة . ومن سوء الحظ - كما يقول - أن عملية تطور الدراما وازدهارها في أفريقيا - خارج مجال لغتنا العربية بالطبع - قد أوقفها غياب الشرطين (٤ ، ٥) الأخيرين ، أى غياب التدوين برموزه

وأدواته ، وكذلك غياب وسائل الحفظ والصيانة السليمة ، فضلاً عن تعرض القارة للسيطرة الاستعمارية ، مما كان له آثاره المعروفة في عدم الاهتمام بالتراث الشعبي من جهة ، والكتابة بلغة أجنبية من جهة أخرى . وقد أدى الأثر الأخير إلى ازدياد إحساس مؤلفي الدراما الجدد بذواتهم وفرديتهم على حساب الطابع الجماعي وإنكار الذات عند مؤلفي الدراما التقليدية غير المدونة .

ويطرح دى جرافت قضية تنوع طرق الدراما وأشكالها وأصواتها . ويرى أن هذا التنوع خاصية أساسية من خواصها . ولكنه يرى أن ثمة ثلاثة أعداء ألداء للدراما المسرحية بوجه عام :

#### أولاً : العقلانية Rationalism الزائدة :

وهي تختلف عن العقلية Intellectualism الزائدة ، وتتضمن أى العقلانية - جميع مظاهر التجنب الذي نلجأ إليه كي نتفادى القضية الرئيسية أو الحقيقة المروعة . وهي - أيضاً - تتغذى على الفرع من الارتباط سواء كان الارتباط عقلياً أو بدنياً أو عاطفياً ، وتفصح عن نفسها في المسرح عن طريق نقض إرادة إخضاع النفس البشرية لسحر الدراما ، وهو إخضاع يتضمن الاندماج الكلي أو شبه الكلي للذات - سواء في دور الممثل أو كفرد من الجمهور - ينبض الدراما وإيقاعها وغرضها الشعائري . وربما لا يتحقق هذا الاندماج الكامل إلا لأولئك

الذين يؤمنون بالقوة الشفائية التي للسحر . ولكن الدراما والمسرح لا يستطيعان الشروع في إحداث أى أثر ، كما لا يستطيعان البقاء ، بدون هذا الاندماج ، وليس من الضروري دائماً أن يرجع نقص الاندماج إلى تعمد العقلانية . فكثيراً ما يكون هذا النقص نتيجة الرضا عن النفس من جانب الممثل والجمهور معاً . وكثيراً ما ينشأ عن الجهل المطبق بإمكانات الدراما والمسرح ، وهو جهل يفاجئنا إلى حد ما بأن يأتي نتيجة « التعليم السليم » الذى يساوى المسرح بأى مشروع آخر من مشاريع الملكية الاجتماعية ، على الرغم من كل التآلق الظاهرى المميز للبلاهة التى نحس أن نصفها بالدراية بآخر ما وصل إليه العصر ، وكذلك بالتجرد المتحضر والاستقلال فى الرأى . غير أنه حينما يظهر هذا الميل إلى العقلانية الزائدة فى المسرح الأفريقى فلاشك أنه يكون عندئذ جزءاً من التراث الأوروبى .

**ثانياً : الميل إلى إنزال الدراما إلى مستوى التسلية المحضة :**

ويتخذ هذا الميل أحياناً صورة المبرر لخاصية حضور البديهة التى يعتقد لويس نكوزى أنها جوهر الدراما الأفريقية التقليدية . وعلى هذا النحو سرعان ما تنحط الدراما إلى شىء يقدمه لنا الغير ، مقابل أجر إذا أمكن ، بدلاً من أن تكون شيئاً نعمل على خلقه لأنفسنا من خلال المشاركة الإيجابية ، على النحو الذى يقوم به المؤمنون فى أية عبادة . ويكون من أثر ذلك أن يصحب متفرجوننا مقاعدهم المريحة إلى المسرح

بعد وجبة عشاء شهية خارج البيوت ، أو أن يبحثوا عن أى شىء آخر كى «يسلّوا» أنفسهم ، وعندئذ ينتظرون من الممثلين أن يعطوهم ما يساوى نقودهم من الرضا عن النفس .

ولا تعنى التسلية بالنسبة لهم إلا شيئاً يغازل خيالهم وأى شىء يرضى غرورهم أو يعينهم على كفى عقولهم عن الحقائق غير السارة من حولهم . وهذا الميل يمكن فى أسوأ حالاته أن يتحول إلى إلحاح على الشكل المادى للأشياء فى المسرح ، فيعلق الممثلون والمخرجون والمؤلفون أهمية كبيرة على المظاهر المصطنعة للدراما والمسرح ، مثل أدوات الفرجة على الخشبة والملابس الفاقعة والإضاءة الفاضحة والمؤثرات الصوتية التى تشتت الانتباه للحدث الدرامى . ومن ثمة تصبح الدراما مجرد عرض وفرجة ، وتفقد الكثير من قوتها على معاونة الناس فى أن يكتشفوا فيها وسيلة للاتصال بالقوى التى تهيمن عليهم ، سواء كانت هذه القوى بشرية أو حيوانية أو آلية أو نفسية أو خارقة .

### ثالثاً : الميل إلى الطابع التجارى :

وهو عدو شديد الاتصال بالعدوين السابقين - وقد نشأ نتيجة التكاليف الباهظة التى تتكلفها العروض المسرحية اليوم . ولكن على الرغم من الضجة العالية التى تحدثها الحكومات فى أفريقيا حول الحاجة إلى تطوير الفنون والثقافة إلا أن هذه الضجة تقف عاجزة عن أى أثر .

عملى ، وترتفع من الناحية الأخرى تلك الدعوى القائلة بأن المسرح عمل غير إنتاجى . وعندئذ يسقط فنان المسرح فريسة للمتعهدين الطامعين فى الربح الذين يتقدمون إلى الميدان فيستجوبون للسوق السياحية عروضاً تافهة ومختلفة من الدراما والرقص الأفريقيين ، معتقدين بأن خلاص المسرح يكمن فيما يفعلون !

يترتب على ذلك كما يقول دى جرافت أنه :

● من السخف المناداة بتفضيل شكل مسرحى على شكل مسرحى آخر بدعوى أن هذا أو ذاك يتناسب أكثر مع ظروف أية جماعة أفريقية معاصرة . فالمسرح له أكثر من شكل ، ومحجوه بحملونه مالا يحصى من الاهتمامات .

● لا يهم أن يكون المسرح تراجيدياً أو كوميدياً أو عبثياً ، فهذه مجرد أشكال مختلفة تحددها طبيعة الفكرة المسرحية والدراية بالاتصال المسرحى . ولا يهم أيضاً أن يكون المسرح تعبيرياً أو طبعياً أو رمزياً ، فهذه مجرد طرق أسلوبية تستخدم لإحداث تأثير أكبر فى نقل « رسالة » الشخص ، وتساعد على خضوعنا للشعيرة المسرحية . ولا يهم أخيراً أن يكون المسرح دواراً أو ثابتاً ، مضاء بضوء الشموع أو بضوء النهار ، فهذه ليست إلا أدوات مريحة يلجأ إليها فنانون المسرح لإضفاء تعريف معين على الأداء المسرحى ، ومن ثمة يعزز تركيز التجربة المسرحية . ● لاشك أن هذه كلها أمور متصلة بمادة المسرح ، ولكنها ليست

مادة المسرح ذاتها . فمادة المسرح هي : ذلك الرعب الذى نبحث عنه  
كى نسيطر عليه ، وتلك القوى المعادية التى نسعى لاسترضائها ، والعقم  
الروحى الذى نسعى لتحويله إلى خصوبة ، وجروح العقل التى نسعى  
لمداواتها ، والفرحة الكونية التى نسعى للمشاركة فيها ، والاعتناق الذى  
نسعى لتأسيسه مع عالم الأشياء المتحركة وغير المتحركة من حولنا . وهذا  
كله هو ما يذهب لمشاهدته على المسرح جمهور المخلصين للدراما .  
ثم يخلص دى جرافت إلى أن أكبر ضعف فى المسرح الأفريقى  
الحديث الناشئ ليس هو تقليد المسرح الأوروبى ، وإنما هو الافتقار إلى  
ذلك العنصر الذى ربما يكون شديد الوفرة على المسرح الأوروبى ذاته ،  
ألا وهو الممثل المقتنع والمقنع معاً ، أى الشخص الذى يقبل على فنه  
بغرض واحد وتركيز ونظام ومنهج مثل أولئك الفنانين والراقصين فى  
المسرح الأفريقى الشعائرى القديم . فالمسرح الحديث يعانى من « الهواية »  
الزلقة ، ويفتقر إلى النظام والمنهج والإحساس بالغرض ، ويجرى وراء  
حفنة دولارات تحت موائد متعهدى العروض المتنقلة .

ولكن دى جرافت يتساءل بعد ذلك :

فى أى اتجاه يسير المسرح الأفريقى ؟

الجواب عنده هو أن حركة المسرح الأفريقى اليوم تبدو متجهة إلى

الطابع التجارى وذلك لسيين رئيسيين :

١- النفوذ القوى للمؤثرات الأجنبية ولاسيما فى المدن .



٢- التغير السريع في المواقف بالنسبة للفن المسرحي واختيار اللغة واستخدامها وكذلك بالنسبة لوقت الفراغ وشغله .

هذان السببان من شأنهما في رأى الباحث أن يجعل المسرح يتحرك نحو الطابع التجارى ، وأن تستمر مثل هذه الحركة وتزايد ، مالم توقف عن عمد وحسم .

غير أنه إذا أمكن معالجة هذين السببين فليس من اليسير معالجة الآثار التى أحدثها التليفزيون والسينما في المسرح كتجربة اتصالية تدين بأكبر قواها للمواجهة البدنية بين المشخص والجمهور (وما ينشأ عنها من تجربة المشاركة الفورية) ، فضلاً عن معالجة الإحباط الذى يلاقيه الناس داخل تلك الأبنية الضخمة التى تقيمها الأمم الأفريقية اليوم في جنون ، وهو إحباط يفقد هؤلاء قدرتهم أو رغبتهم في مشاركة أفراحهم وأتراحهم .  
عن طريق المسرح .

ما الحل إذن ؟

إن دنى جرافت يرى جلاً واحداً لاثاني له ، يتمثل في أن يستطيع فنانون المسرح الحديث تطوير فلسفة وجود مدعمة بالمزيد من القيم الإنسانية ، لتحل محل المادية المدمرة التى في عصرنا ، حتى تجتذب الناس مرة أخرى وتحببهم في المسرح ، على النحو الذى أدته القيم التى ألهمت دراما السحر والدين في أفريقيا التقليدية وفي الثقافات الأخرى . ولن يكون ذلك بمجرد «العودة إلى الجذور التقليدية» ، فلاشك - كما

يقول - أننا نحتاج إلى فهم القوى الجديدة التي تهدد مجتمعاتنا ، وكذلك فهم الأشياء التي تحمل لقومنا الرعب أو الفرح .

ويختتم دى جرافت بحثه فيشير إلى أن ثمة عزاءين - على الأقل - أمام المسرح الأفريقي الجديد ، أولهما هو أن هذا المسرح يستطيع استيعاب قدر لا حد له من الأشكال والتجارب . وسيكون الفنانون الملتزمون العاملون فيه قادرين على استيعاب قدر لا حد له من التوقعات والآمال التي ستظهر في مجتمعاتنا الأفريقية الجديدة . أما العزاء الآخر فهو أنه إذا نشرت الدراما بجدية في مدارسنا وكنياتنا فإنها ستتمكن من إثارة ذلك الإدراك الذي ستحتاجه الأجيال المقبلة كي تخلق حبها للمسرح وكذلك للأشياء الطيبة التي يمكن أن تحققها من خلاله ، سواء لنفسها أو لمجتمعاتها بصفة عامة . فالأمل معقود على مدرسي الدراما وتلاميذهم من الشباب ، الذين يستطيعون أن يخلقوا بعباً تقاليد مسرحية هادفة في أفريقيا<sup>(١)</sup> .

\* \* \*

لقد نشر دى جرافت بحثه هذا عام ١٩٧٦ . ومنذ نشر تراوريه كتابه عام ١٩٥٨ والمعركة النقدية حول الحاضر والمستقبل لم تنته ولم تتوقف بعد . والحق أنها معركة صحيحة إذا صح التعبير . فعلى الرغم من أصالة الدراما الأفريقية خارج مجال العربية كما رأينا ، إلا أن المؤثرات الأجنبية

التي حاولت اقتحامها طوال عهود السيطرة ليست من السهولة بحيث يقضى عليها في حقبة واحدة من الزمان ، أو بحيث يقضى عليها بغير تخطيط واع يفوق التخطيط الواعي الذي سبق اقتحامها وصاحبه . وليس من الغرابة أن يتفق تراوريه ودي جرافت في كثير من الرأي ، فهما أفريقيان أولاً وأخيراً ، ولكن ربما يكون من الغرابة أن يتفق رأيهما ورأي هوبصون غير الأفريقي . ومع ذلك فأغلب الظن أن ثلاثهم قد صدروا في آرائهم عن رؤية مغلصة وواعية . . رؤية لا تخطئها عين المنصف .

\* \* \*

لقد علمنا تاريخ الدراما وتجاربها الطويلة المستمرة أنها تقوم في معناها الخاص ، أي كونها مسرحاً ، على خمسة عناصر أساسية لا يمكن تصورها بدون أحدها :

١ - النص مكتوباً أو غير مكتوب ، تم إعداده سلفاً أو اتفق على فكرته وترك للممثل خلقه وارتجاله.. وفي الحالتين لابد من توافر شروط خاصة معينة هي ما نسميها أركان الدراما بالمعنى العام مثل الفكرة الرئيسية والحدث والعقدة والصراع والشخصيات ، أو على الأقل المحافظة على وحدة البناء الدرامي أيًا كان شكله .

٢ - الفنانون أي أولئك المهووبون في الفهم والأداء المسرحيين ابتداء من المخرج والممثل إلى مصممي المناظر والملابس والموسيقى .

٣- الفنيون أى أولئك المتمرسون بتنفيذ العرض المسرحى خلف الستار ابتداء من مصمى الإضاءة والأثاث والمهيات المسرحية إلى الملحن .

٤- المكان مغلقاً داخل مبنى أو مفتوحاً فى الهواء الطلق ، على خشبة خاصة أو فى دائرة داخل ساحة أو زاوية شارع .

٥- الجمهور .

هذه العناصر الخمسة لابد من توافرها فى العمل المسرحى حتى يكتمل ، وإن كان من الممكن الاختصار والاختيار داخل كل عنصر على حدة فيما عدا العنصر الثالث - الفنيون - الذى يمكن إدماجه فى العنصر الثانى - الفنانين - أو إلغاؤه فى حالة العروض البدائية أو عروض الهواء الطلق .

ولعله قد اتضح لنا أن أفريقيا ، شمال الصحراء الكبرى أو جنوبها ، لا تفتقر إلى أى عنصر من هذه العناصر الخمسة . بل لعلها لا تفتقر اليوم إلى تلك التغيرات والأحداث الكبيرة التى تصنع الدراما أو توحى بها . ولعلها أيضاً قد حققت ذلك العنصر المعنوى - تمييزاً له عن العناصر المادية الخمسة السابقة - الذى لا يمكن أن ترقى الدراما بدونه ، وهو الحرية .

بقى أمام الدراما الأفريقية إذن أن تنطلق مستفيدة بما عندها من خبرات ، مستهدفة - فى النهاية - خير الجماعة التى تتجهها وتحتاج لها .



## المراجع والمصادر

- Dathorne, O.R. *African Literature in the Twentieth Century*. London: Heinemann, 1976.
- Jahn, Janheinz, and others. *Who's who in African Literature*. Tübingen, W. Germany: Erdman, 1972.
- Jones, Eldred D., ed. *African Literature To-day*. No. 8. London: Heinemann, 1976.
- Mphahlele, E. *The African Image*. New York: Praeger, 1962.
- Pageard, Robert. *Littérature Negro-Africain*. Paris: Le Livre Africain, 1966.
- Soyinka, Wole. *Five Plays*. London: Oxford Univ. Press, 1964.
- *The Road*. London: Oxford Univ. Press, 1966.
- Tibble, Anne. *African English Literature*. London: Owen, 1965.
- Traoré, Bakary. *Le Théâtre Nègro-Africain et ses fonctions Sociales*. Paris: Présence Africain, 1958.
- Wanjala, Chris L., ed. *Standpoints on African Literature*. Nairobi: East African Bureau, 1963.

---

« بعض المصادر التي ورد ذكرها في الهوامش لم نعد إليه إلا في حينه مما لا يدعو إلى إدراجه

هنا .

## فهرس

### صفحة

٣	قبل القراءة
٧	الدرااما الأفريقية
١٢	المسرح ليس خاصة أوربية
١٥	المسرح التقليدى
٢٧	مسرح الإرساليات
٣٤	أضخم حركة مسرحية فى نيجيريا
٤٣	خارج نيجيريا
٤٦	احتمالات المستقبل
٦١	المراجع والمصادر

# الكتاب القادم

وكالات الأنباء رؤية جديدة

شفيق محمود عبد اللطيف



رقم الإيداع	١٩٧٩/٢٣٥٠
الترقيم الدولي	ISBN ٩٧٧-٢٤٧-٦٧٩-٧

١/٧٩/٢٨

طبع بمطابع دار المعارف (ج.م.ع.)



# رأى

## هذا الكتاب

يلقى أضواء على موضوع الدراما المسرحية في  
أفريقيا خارج مجال اللغة العربية كما يقول  
المؤلف ، أو جنوب الصحراء الكبرى كما يقول  
أهل الجغرافيا .

والمؤلف ليس غريباً عن الموضوع . فله فيه  
عدة مؤلفات و مترجمات . والموضوع ذاته جديد  
على مكتبتنا العربية ، فهذا أول كتاب فيه .